

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Funzioni del metareale e del soprannaturale nella letteratura (spagnola) del Medioevo

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/135834> since 2016-06-21T08:07:37Z

Publisher:

Alessandria: Edizioni Dell'Orso.

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)



MIRABILIA

Gli effetti speciali
nelle letterature del Medioevo

*Atti delle IV Giornate Internazionali
Interdisciplinari di Studio sul Medioevo*

(Torino, 10-12 Aprile 2013)

a cura di

Francesco Mosetti Casaretto e Roberta Ciocca



Edizioni dell'Orso
Alessandria

Volume pubblicato con contributo di fondi per la ricerca locale 2012 del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino.

Francesco Mosetti Casaretto ha curato il progetto scientifico e l'organizzazione delle «Giornate», l'allestimento complessivo del presente volume e l'editing di metà dei contributi; Roberta Ciocca ha curato l'editing della restante parte dei contributi.

© 2014

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.
via Rattazzi, 47 15121 Alessandria
tel. 0131.252349 fax 0131.257567
e-mail: edizionidellorso@libero.it
<http://www.ediorso.it>

Realizzazione editoriale e informatica a cura di BEAR (bear.am@savonanonline.it)

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.41

ISBN 978-88-6274-557-4

Funzioni del metareale e del soprannaturale nella letteratura (spagnola) del Medioevo

di Veronica Orazi

Ogni epoca ha i suoi «effetti speciali», perché l'uomo tende ad alterare, a deformare, a manipolare la realtà che lo circonda e gli elementi che la caratterizzano. È un atteggiamento che si potrebbe definire archetipico, posto che nella storia dell'umanità — almeno finora — gli individui non sono mai rimasti inattivi in questo senso, non hanno mai accettato in modo passivo la realtà così come se la trovavano davanti, ma hanno sempre cercato di orientarla, forgiarla, informarla di sé, sia a fini di puro intrattenimento sia per conseguire un risultato o un obiettivo proprio attraverso questo tipo di intervento. Certo, tutto ciò è stato realizzato in maniera diversa a seconda del momento storico, della mentalità, della sensibilità, dell'immaginario collettivo e dei codici culturali di ciascuna epoca e anche a seconda del tipo di finalità di questo genere di operazione sul reale. Di fatto, questo meccanismo, davvero molto dinamico, consente all'individuo di concretizzare, a partire dalla realtà, la sua propria metarealtà per impiegarla poi in modo vario: con intento ludico oppure propagandistico, con una serie di ricadute molto concrete sulla società e sulla storia¹.

In queste pagine metterò a fuoco, sintetizzerò e commenterò i tratti costitutivi di questa strategia compositiva e comunicativa. Per cominciare, illustrerò i meccanismi e le dinamiche di questi effetti speciali — i *mirabilia* — emersi dal loro studio, per poi analizzarne la genesi e lo sviluppo nel corso del Medioevo e infine identificare e interpretare le ragioni che ne hanno determinato la creazione, l'impiego, il funzionamento e le finalità. Per maggiore chiarezza, organizzerò la riflessione sul tema schematizzando alcuni elementi chiave che permettano di definire le caratteristiche fondamentali del fenomeno, traducendo queste categorie in altrettanti interrogativi:

Cosa sono i *mirabilia*? Come si concretizzano? Dove? Quando? Chi è il destinatario? Quali finalità ne determinano l'impiego?

Queste sei domande consentono di isolare le componenti significative dei

¹ Cfr. Le Goff 1962, Solmi 1978, Brooke-Rose 1981, Le Goff 1986, Lanza-Longo 1989, Baltrusaitis 1994, Gagliardi 1994, Farnetti 1995, Park-Lorraine 2001, Le Goff 2005, Le Goff 2007, Le Goff 2011; *vid.* anche Schuhl 1969, Poirion 1982, García Pradas 2001, Arellano 2003.

mirabilia: l'essenza, le variazioni tipologica, orizzontale/sincronica, verticale/diacronica, diastratica, la finalità. Dopo ciascuna domanda, ho riassunto in uno schema gli aspetti basilari della categoria corrispondente, sviluppando poi l'analisi, nel corso della quale ho citato alcuni esempi letterari — pochi e di area ispanica, per non soffocare la trattazione sotto un elenco superfettante di casi concreti e ricordare solo i più rilevanti e rappresentativi dei vari tratti costitutivi, per aiutare al lettore a orientarsi piuttosto che abbandonarlo disorientato in una selva di manifestazioni affini.

L'essenza: cosa sono i «mirabilia»?

da *mirabilis*: straordinario, sorprendente, ma anche strano, meraviglioso concretizzano il prodigio, l'iperbole, che risulta tale perché:

trascende ciò che è naturale/reale/noto e
 provoca un'alterazione emotiva
 negativa – rifiuto/paura/orrore –
 o positiva – ammirazione/benessere/piacere –
 secondo un meccanismo dinamico (positività vs negatività)

L'etimologia del termine suggerisce l'idea di qualcosa extra-ordinario, che trascende ciò che è comune, normale, corrente, in sintesi qualcosa che va oltre il reale, per collocarsi in una dimensione metareale: i *mirabilia* materializzano il prodigio in maniera iperbolica, suscitando sorpresa e provocando un'alterazione emotiva, proprio perché concretizzano ciò che è strano, meraviglioso, insomma quanto supera le leggi naturali che regolano il mondo dell'uomo e del suo tempo. Questo fenomeno produce una reazione emotiva, poiché mette l'individuo di fronte a qualcosa che emana da un'altra dimensione e la risposta emozionale al prodigio, all'iperbole, può essere di segno positivo o negativo: può suscitare ammirazione, una sensazione di benessere e di piacere, di godimento, di stupore, di meraviglia; oppure può produrre un rifiuto, causato dalla paura, dall'orrore, dal terrore. Si comincia a capire, dunque, che i *mirabilia* funzionano secondo un meccanismo bipolare, ambivalente, che esalta la positività e stigmatizza la negatività. A livello compositivo, ne deriva un effetto particolarmente dinamico, sfruttato per amplificare la positività o la negatività degli elementi implicati.

Così, da una prospettiva antropologica, archetipica, i *mirabilia* offrono la testimonianza sia dell'inclinazione dell'uomo a modificare la sua realtà e quella della sua epoca, proiettandovi i suoi miti e deformandola in senso metareale, sia della reazione soggettiva e collettiva a questa stessa metarealtà, frutto dell'azione umana sul reale: entrambi i livelli sono vincolati e interdipendenti, perché si influenzano mutuamente. Dalla prospettiva dell'autore,

questo meccanismo costituisce la letterarizzazione della volontà dell'individuo di dare forma agli elementi mitici o piuttosto mitizzati del suo tempo, della sua civiltà, della sua società, dell'ambiente in cui vive, fino a impiegarli nel processo creativo come elementi strategici, propagandistici, nel senso più ampio del termine, aspetto di cui mi occuperò più avanti. I *mirabilia* quindi esprimono l'ammirazione o il timore di fronte alle deviazioni dalle leggi naturali che regolano il mondo dello scrittore e del suo pubblico e di fronte al complesso dinamismo risultante dalla contrapposizione tra Bene e Male, di cui amplificano il potere emozionale, l'intensità, l'efficacia.

Tutto ciò svela l'essenza dinamica del fenomeno: raramente, infatti, manca la contrapposizione tra le due dimensioni e, di fatto, le opere in cui i *mirabilia* giocano un qualche ruolo (o meglio i cui autori se ne servono per i loro intenti specifici) non sono monodimensionali, non presentano *mirabilia* positivi o negativi isolati, in maniera indipendente ed esclusiva, perché è proprio grazie all'opposizione di *mirabilia* di segno opposto che l'autore può enfatizzare i due elementi. Infatti, la bontà straordinaria riaffermata dai *mirabilia* positivi verrà esaltata al massimo grado nello scontro con la malvagità ugualmente straordinaria dei *mirabilia* negativi. Cioè: se i *mirabilia* di per sé concretizzano il prodigio e l'iperbole, l'interazione delle due tipologie profilerà uno strumento ulteriore, estremamente efficace, per estremizzarne l'essenza, le caratteristiche e le proprietà antropologiche, archetipiche e socio-culturali.

L'essenza dei *mirabilia*, quindi, coincide con alcuni elementi fondamentali: l'espressione di ciò che è prodigioso, iperbolico e della sua eccezionalità, che può essere tanto positiva come negativa; la conseguente reazione emotiva a questo genere di manifestazioni metareali, che può essere allo stesso modo positiva o negativa; i meccanismi dinamici complementari che ne regolano il funzionamento e si concretizzano nella contrapposizione di positività e negatività, cioè di *mirabilia* di segno opposto.

La variazione tipologica: come si concretizzano i «mirabilia»?

come prodigi: fatti/eventi/imprese – oggetti/creature/entità – fenomeni/manifestazioni, che avvengono / sono compiuti – vengono percepiti / cui si assiste,
e possono essere:

intangibili (visioni, sogni, entità) o
concreti (materiali: oggetti/creature; immateriali:
eventi/imprese),
semplici (un prodigo) o complessi (più prodigi: concantenazione/insieme),
sperimentati (ruolo attivo, protagonista)
presenziati (ruolo passivo, spettatore/testimone),

trasmessi (ruolo indiretto, di mediazione, grazie a un elemento mediatore):

in modo materiale (rappresentati: scritti, dipinti, *etc.*) o
in modo immateriale (raccontati, cantati, *etc.*)

Ho accennato all'essenza dei *mirabilia*, analizzerò adesso come si concretizzano a livello testuale, secondo quali e quante tipologie e quali sono le caratteristiche di ciascuna di esse, per studiare in seguito le differenze e le peculiarità di quella che ho definito variazione tipologica.

I *mirabilia* si concretizzano nei testi medievali come prodigi, che possono coincidere con fatti, avvenimenti, imprese, avventure, *etc.*, cioè con azioni prodigiose che accadono o vengono compiute, oppure sono rappresentati da creature ed entità che vengono percepite, si manifestano, superando i limiti dell'azione dell'uomo e del suo ambiente reale. Queste azioni/entità metareali materializzano una dimensione alternativa, perché risultano aliene alla realtà del mondo conosciuto e perché offrono la testimonianza di una metarealtà extra-ordinaria.

Si tratta di prodigi intangibili, come nel caso delle visioni, delle apparizioni, dei sogni, delle immagini, dei fantasmi, *etc.*²; oppure di prodigi concreti, ossia elementi che lasciano traccia dell'esistenza, della presenza della metarealtà sia in modo materiale (oggetti o esseri prodigiosi) sia immateriale (imprese e avventure o fatti ed eventi straordinari).

Anche l'articolazione di questa struttura è abbastanza varia: può prodursi in modo sintetico e concentrato attraverso un prodigio semplice, cioè attraverso un solo elemento prodigioso che condensa in sé tutto il potenziale iperbolico, configurandosi come il meccanismo essenziale di accesso alla metarealtà, su cui si incentra il potere eccezionale e meraviglioso che occupa tutto lo spazio metareale del testo. Di solito, però, si rilevano meccanismi più complessi, cioè insiemi, sequenze di elementi prodigiosi, accumulazione di prodigi organizzati in modo elaborato e ricco, fatto questo che finisce per conferire loro maggiore profondità ed evocare una prospettiva caleidoscopica, multipla e cangiante, in grado di amplificare l'eccezionalità di quanto descritto e mostrato, come se si trattasse di un affresco, di un mosaico le cui tessere — proprio in virtù della specifica composizione — contribuiscono con la loro varietà e natura proteiforme ad accelerare il dinamismo della metarealtà dispiegata davanti agli occhi dei personaggi implicati nel testo (meccanismo interno, infratestuale) e del destinatario medievale e di epoche successive (meccanismo esterno, extratestuale).

Quanto esposto rende evidente la necessità di «attori», ossia di chi com-

² Le Goff 1971, Mancina 1998, Orazi 1998, Orazi 2000.

pie, realizza, è protagonista del prodigio; di chi lo percepisce, vi assiste, lo riceve; infine, di chi lo trasmette, lo diffonde, può provarne l'esistenza e l'eccezionalità. Si tratta di tre ruoli complementari: uno attivo, l'altro passivo e un altro indiretto, di mediazione; tutti e tre sono imprescindibili per la concretizzazione del prodigio, perché venga assunto e diffuso sia nel tempo sia nello spazio (una trasmissione che coinvolge i destinatari contemporanei e quelli futuri e che proietta il prodigio in altri contesti, in altre epoche). Questi tre ruoli strategici attivano il meccanismo di funzionamento dei *mirabilia* dinamizzandolo potentemente, così come avviene per altri elementi fondamentali in questo tipo di costruzione: è tanto necessario chi compie (ruolo attivo), chi assiste (ruolo passivo), come chi trasmette (ruolo indiretto) i *mirabilia* agendo come mediatore. Si capisce, allora, che il prodigio deve essere sperimentato da personaggi e figure che svolgono il ruolo del protagonista; allo stesso modo è imprescindibile che qualcuno lo assuma, presenzi la sua manifestazione, lo percepisca, per sancirne l'esistenza, assumendo il ruolo di testimone; infine, per rafforzare e perpetuare il prodigio nel tempo e nello spazio, non è possibile prescindere dalla mediazione, dall'intervento di un mediatore, che ne assicuri la trasmissione. Questa funzione mediatrice può essere attivata sia nella fase immediatamente successiva alla concretizzazione del prodigio, realizzato da un protagonista e assunto da un testimone, e in questo caso la mediazione avverrà in un momento cronologicamente vicino alla manifestazione dell'evento straordinario; oppure il prodigio potrebbe essersi realizzato nel passato e in questo caso il ruolo di mediazione acquisirà rilevanza assoluta: il prodigio non viene assunto nel momento in cui si compie, ma qualcosa o qualcuno ne lascia testimonianza, informa (sia il pubblico infratestuale sia quello extratestuale coevo e di epoche successive) del suo accadere, del suo manifestarsi. La collocazione cronologica dell'elemento metareale conferisce alla funzione mediatrice e all'oggetto/personaggio mediatore un rilievo diverso: sarà complementare e quasi accessoria nel caso di un prodigio che si realizza nel presente testuale e consisterà nella possibilità di diffonderlo ulteriormente; sarà invece di primaria importanza se dalla funzione mediatrice, dall'oggetto/personaggio mediatore dipende la conoscenza o l'ignoranza dell'essenza, dell'esistenza, dell'accadere del prodigio. Questo tratto — come altri cui ho fatto allusione e altri ancora che tratterò più oltre — consente di arricchire la struttura metareale, contribuendo al contempo a dinamizzare il meccanismo di funzionamento dei *mirabilia*.

Per quanto concerne poi il tipo specifico di diffusione, i *mirabilia* possono essere trasmessi in modo materiale, cioè possono essere rappresentati per iscritto, e in questo caso ne riporteranno testimonianza pergamene, manoscritti, libri, carte, documenti, *etc.*; oppure possono essere illustrati attraverso una forma di rappresentazione figurativa e allora se ne conoscerà l'esistenza

grazie ad affreschi, dipinti, quadri, mosaici, *etc.*; in entrambi i casi, il processo di trasmissione verrà realizzato grazie a elementi mediatori materiali. La diffusione dei *mirabilia*, però, può avvenire anche in modo immateriale: i prodigi potranno essere diffusi raccontandoli, cantandoli, recitandoli, *etc.* e in queste circostanze saranno la parola, il canto, la recitazione gli elementi mediatori e la trasmissione verrà realizzata oralmente.

La variazione orizzontale o sincronica: dove compaiono i «mirabilia»?

generi sacri/profani (con rispettivi sottogeneri):

sacro: agiografia, opere mariane, teatro religioso, *etc.*

profano: epica, narrativa cavalleresca e sentimentale, *etc.*

Analizzerò adesso quella che ho definito variazione orizzontale o sincronica, studiando la presenza e la connotazione peculiare dei *mirabilia* nei diversi generi e sottogeneri letterari. Come si vedrà, alcuni di essi si rivelano specialmente osmotici e permeabili dai *mirabilia*, fondandosi quasi sull'espressione di ciò che è prodigioso/iperbolico e rappresenta la componente principale della loro articolazione interna, senza la quale non avrebbero ragione di esistere. Si tratta di generi in cui gli elementi straordinari, soprannaturali, strani, metareali non sono semplicemente funzionali all'arricchimento o alla maggiore elaborazione testuale, ma costituiscono l'essenza e il nucleo principale del messaggio, sono consustanziali all'ideologia soggiacente alle opere che li inglobano al loro interno. Ciò consente di tracciare una mappa della presenza dei *mirabilia* nella letteratura medievale, riportando alla luce la loro maggiore o minore concentrazione in alcuni generi piuttosto che in altri, così come le finalità strategiche che ne determinano l'esistenza e la frequenza o densità. Al contempo, il loro impiego come stratagemma comunicativo di speciale efficacia, a fini propagandistici, ne svela la natura di elementi testuali costitutivi articolati e prova la complessità sia dei meccanismi che ne regolano l'uso sia del ruolo che svolgono nello sviluppo di alcuni generi letterari. Se, come accennato, i *mirabilia* non sono un espediente retorico, un modo per arricchire esteticamente il testo o per mantenere avvinto il destinatario dell'opera, ma al contrario in alcuni casi arrivano a coincidere con la struttura testuale e con i fondamenti ideologici del messaggio, allora rilevarne una speciale concentrazione in un determinato genere letterario o verificarne l'elevata frequenza in alcuni sottogeneri, permette di valutarne il peso dal punto di vista della comunicazione e della diffusione dei valori che questi generi e sottogeneri veicolano. Tracciare la mappa ideale della loro presenza, diffusione e densità è imprescindibile per identificarne l'essenza e i meccanismi che ne determinano il funzionamento in una certa

epoca: per questo parlo di variazione orizzontale (tra generi e sottogeneri) e sincronica (durante il Medioevo).

Il primo dato che emerge dal tratteggio della mappa cui alludevo è la presenza dei *mirabilia* nei testi medievali sia di tipo sacro sia di tipo profano: di fatto, entrambe le dimensioni dimostrano di sfruttare in modo strategico questi elementi.

Si pensi ai testi e ai generi espressione del didascalismo religioso, come le opere agiografiche (vite e miracoli di santi e sante, di martiri)³, a quelle mariologiche (i miracoli della Vergine)⁴, alle sacre rappresentazioni (ciclo della Natività, della Passione, dell'Ascensione, drammatizzazione di episodi biblici, *etc.*)⁵.

Sull'altro versante, si pensi all'epica⁶, al *Romancero*⁷, alla narrativa cavalleresca e sentimentale⁸. Si tratta di opere, di generi e sottogeneri, in cui l'impiego dei *mirabilia* non concretizza solo una scelta stilistica, non corrisponde

³ Gonzalo de Berceo, *Vida de San Millán de la Cogolla* (Dutton ed. 1984); Gonzalo de Berceo, *Vida de Santo Domingo de Silos* (Labarta de Chaves ed. 1980); Gonzalo de Berceo, *Vida de Santa Oria* (Lappin ed. 2000); Gonzalo de Berceo, *Martirio de San Lorenzo* (Dutton ed. 1981); *etc.*; *vid.* anche Orazi 1994.

⁴ Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora* (Solalinde ed. 2010); Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa Maria* (Montoya ed. 1988); *etc.*

⁵ *Representación de los Reyes Magos* (Álvarez Pellitero ed. 1990); Gómez Manrique, *Representación del nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo* (Ortenbach ed. 1959) e *Lamentaciones fechas para Semana Santa* (in Álvarez Pellitero ed. 1990); Alonso de Campo, *Auto de la Pasión* e altri *Autos de la Pasión* del XV sec., così come l'anonimo *Auto de la hida a Egipto*, *ecc.* (in Álvarez Pellitero ed. 1990).

⁶ Ciclo dei conti di Castilla: *Cantar de los siete Infantes de Lara* (Lathrop ed. 1972), *Leyenda de la condesa traidora* e *Romanç del Infant García* (Menéndez Pida, ed. 1971), *Poema de Fernán González* (Victorio ed. 1990); ciclo del Cid: *Cantar de mio Cid* (Montaner ed. 1993), *Cantar de Sancho II y cerco de Zamora* (Reig ed. 1947), *Mocedades de Rodrigo* (Funes 2004); ciclo francese: *Roncesvalles*, *Mainete*, *Bernardo del Carpio* (in Alvar – Alvar ed. 1991). Ma anche i *cantares de gesta* che sono stati ricostruiti a partire dalle prosificazioni realizzatene nelle opere storiografiche - *Estoria de España* (o *Primera Crónica General de España*, Menéndez Pidal ed. 1977; Fernández-Ordóñez ed. 1993; Campa Gutiérrez ed. 2009), *General Estoria* (Sánchez-Prieto Borja ed. 2009), *etc.*

⁷ *Romances epici*, storici, *fronterizos*, *novelescos*, sulla materia di Francia, biblici, classici, *etc.* (Díaz-Mas ed. 1996).

⁸ Narrativa cavalleresca e sottogenere sentimentale: *novela caballeresca*, a partire da una tradizione medievale condivisa — *Libro de Alexandre* (García López ed. 2010), *Libro de Apolonio* (Corbella ed. 2007), *etc.* —, fino ai testi cavallereschi che fioriscono e si sviluppano fino al XVI sec. (Viña Liste ed. 1993), culminando nei *libros de caballerías* (*Amadís de Gaula* e continuazioni successive, cfr. Avallé-Arce ed. 1991); *novela sentimental*: Juan Rodríguez del Padrón, *Siervo libre de amor* (De

all'espressione di un gusto o di una moda letteraria, ma coincide con l'ideologia di un determinato contesto sociale in una determinata epoca. La funzione dei *mirabilia* in questi testi è costitutiva e imprescindibile, non li si può astrarre dall'opera senza distruggerla, senza che questa venga meno per mancanza di fondamento ideologico, perché si produrrebbe un cortocircuito dovuto alla scomparsa del messaggio che l'autore sintetizza e intende trasmettere.

Così, le storie di santi e sante consistono in una struttura narrativa organizzata nel racconto della loro vita, morte e miracoli (tanto *in vita* come *post mortem*), che alla fine costituisce una concatenazione di prodigi di tipo religioso. Ogni elemento dell'esperienza terrena di queste figure è un prodigio che anticipa un meccanismo apoteotico, il cui *climax* conciderà con il Paradiso, la santificazione, espressione di una doppia prospettiva: quella divina (santificazione e Paradiso) e umana (testimonianza delle «imprese» religiose). In modo analogo, i miracoli mariani sottolineano in un crescendo inarrestabile che la Vergine è l'eletta del Signore, mediatrice tra gli uomini, suo Figlio e Dio Padre, protettrice dell'umanità. Sia nell'agiografia che nella produzione mariologica, poi, è evidente che il meccanismo costitutivo di entrambi i generi si basa sulla contrapposizione di prodigi di segno positivo e altri di segno negativo. La natura straordinaria, soprannaturale, prodigiosa in senso salvifico di quanto queste opere raccontano è enfatizzata all'estremo dalla contrapposizione, dalla lotta tra Bene e Male. Infatti, è come vincitori contro le forze del Maligno che santi e sante, martiri e soprattutto la Vergine riaffermano il loro ruolo strategico nella storia di Salvezza, alla quale contribuiscono con i loro atti miracolosi. Ciò comporta tutto un insieme di elementi, figure, oggetti straordinari, sia positivi che negativi: angeli e creature celesti di ogni tipo e, per contro, demoni e diavoli tra i più disparati, cioè aiutanti e antagonisti soprannaturali; oggetti con proprietà taumaturgiche e salvifiche oppure corruttrici e maligne, che concretizzano il prodigioso strumentale. Per quanto concerne, poi, il teatro religioso, si rileva una difformità tra sacre rappresentazioni che drammatizzano momenti specialmente rilevanti dell'anno liturgico o piuttosto episodi biblici. Mentre, infatti, nel caso di teatro religioso ispirato a episodi della Bibbia permane la dicotomia Bene vs Male, Verità rivelata vs Menzogna insita nella fonte scritturale, nel resto delle opere riconducibili a questo filone si assiste a qualcosa di leggermente diverso: in questo sotto-genere di rappresentazione sacra vengono esaltati i momenti chiave dell'anno liturgico, come se si trattasse di un affresco imperituro, di un *tableau vivant* sempre vigente nella sua fissità paradigmatica: la nascita e la passione di Cristo, l'ascensione della Vergine, ecc. Per questa ragione la lotta tra

Nigris ed. 1999); Diego de San Pedro, *Cárcel de amor* (Parrilla – Whinnom ed. 1995); etc.; *vid.* anche Orazi 2006.

Bene e Male tipica della produzione agiografica, mariologica e drammaturgica ispirata alle Sacre Scritture risulta attenuata e prevale una sorta di contemplazione tridimensionale, un allestimento che mostra alcuni momenti fondamentali della liturgia e della storia di salvezza, da cui certo il Maligno con le sue insidie non scompare ma viene relegato a elemento secondario per esaltare anche e proprio in questo modo la positività paradigmatica del momento liturgico prescelto.

Qualcosa di simile accade sul versante profano: i *cantares de gesta*, i *romances*, le *narraciones caballerescas* e le *novelas sentimentales*, sfruttano abbondantemente i *mirabilia* per esaltare i protagonisti. Si tratta di personaggi straordinari, i cui prodigi (imprese, avventure, esperienze) ne sottolineano la condizione di modelli sociali e culturali. Per questo, il profilo dell'eroe epico, dei personaggi del *Romancero*, dei cavalieri e degli amanti cortesi viene tracciato e arricchito ricorrendo ai *mirabilia*: grazie alle loro qualità e capacità eccezionali (extra-ordinarie) assurgono a punti di riferimento, a referenti ideali della società della loro epoca, di cui esaltano i valori ideologici, i codici culturali e comportamentali, riflettendo un'interessante testimonianza della realtà del loro tempo, come si dirà più oltre. Come accade sul versante religioso, anche in questo ambito la presenza di ciò che è positivo viene delineata in modo dinamico e amplificata attraverso la contrapposizione con elementi e figure negative: anche in questo contesto troviamo aiutanti e antagonisti prodigiosi (persino soprannaturali: da un lato l'aiuto divino consiste spesso nell'invio di creature celesti, mentre dall'altro lato l'opposizione che l'eroe, il cavaliere affronta si concretizza anche in figure maligne). Da ciò deriva la presenza di nemici, di fazioni opposte, di invasori stranieri, di traditori nei *cantares de gesta* e nei *romances* medievali, di antagonisti di vario tipo che si oppongono ai cavalieri nelle *narraciones caballerescas* e agli amanti cortesi nelle *novelas sentimentales*: in ogni caso, la negatività di personaggi (antagonisti), situazioni, oggetti, *etc.*, viene sfruttata per esaltare il protagonista grazie all'impiego strategico dei *mirabilia*, che riaffermano nel corso della narrazione la positività dei valori veicolati da queste opere e dai personaggi che vi compaiono, sfruttando il contrasto stridente fra buoni e cattivi, Bene e Male, positività e negatività, enfatizzato da questi «effetti speciali» così peculiari.

La variazione verticale o diacronica: quando si concretizzano i «mirabilia»?

in fasi evolutive differenti, a seconda del cambiamento di:
 ideologia, immaginario collettivo, codici culturali
 estetica, canoni artistici
 progresso scientifico

Ogni epoca ha una sua coerenza interna rispetto a quelle precedenti o successive per quanto concerne la mentalità, la sensibilità, i codici culturali, l'immaginario collettivo: si pensi, per esempio, al passaggio dalla tarda Antichità al Medioevo o da questo al successivo Umanesimo e poi al Rinascimento. È anche vero, però, che nel corso della stessa epoca si verificano comunque cambiamenti profondi che influiscono sullo sviluppo della società, del modo di concepire e percepire l'uomo e la realtà in cui egli vive (dal punto di vista sociale, storico, economico, culturale). Così, nell'analizzare i vari modi in cui *mirabilia* si concretizzano, è possibile rilevare meccanismi evolutivi strettamente connessi con lo sviluppo dell'epoca e con i mutamenti che la caratterizzano. Di fatto, l'evoluzione dell'ideologia, della mentalità e dei codici culturali influisce sull'evoluzione dei *mirabilia*, sulla loro concezione e sul modo di connotarli e costruirli. Si pensi agli ideali e ai valori feudali, il cui profilo muta nel corso del Medioevo, secondo le diverse fasi dello sviluppo socio-politico e storico-culturale, sia per quanto riguarda la politica interna dei regni medievali (l'evoluzione della società feudale dall'Alto Medioevo al Basso Medioevo fino alla sua estinzione e al passaggio alla dimensione politica della società umanistico-rinascimentale; il consolidamento dei regni nascenti con i suoi alti e bassi, le lotte intestine, le contrapposizioni tra fazioni che si scontrano per arrivare al potere, *etc.*), sia per quanto riguarda la politica estera (opposizioni e alleanze tra i regni, *Reconquista*, *etc.*).

Tutto ciò — come è noto — influisce sulla produzione letteraria, come dimostrano la realtà e gli equilibri storici riflessi nei *cantares de gesta* e nelle cronache che ne prosificano passi e frammenti e riverberati nei valori della società feudale alla base delle *narraciones caballerescas*; come prova anche la figura/personaggio del Cid, testimonianza storico-letteraria di dinamiche politiche peculiari (opposizione tra *infanzones* — nobiltà recente — e nobiltà di sangue decaduta), caratteristiche di un certo periodo della storia medievale castigliana. Allo stesso modo, verso la fine del Medioevo, la narrativa *caballeresca* e la *novela sentimental* concretizzano a livello letterario l'estremizzazione degli ideali cortesi attraverso l'iperbole e il prodigio, tentando di mantenerli in vita per superfetazione mentre è in atto la dissoluzione di quella stessa società e di quella stessa ideologia cortese da cui derivano, traducendo quest'enfasi in azioni (imprese/qualità straordinarie del protagonista) o in manifestazioni ideologiche (allegorie ideologico-culturali).

Anche i mutamenti connessi con l'evoluzione del gusto, dei canoni estetici e artistici identificano momenti differenti nello sviluppo del sistema di *mirabilia* che ogni epoca — e, all'interno di essa, ogni fase — sfrutta per sottolineare l'eccezionalità del messaggio testuale. Un esempio paradigmatico è offerto ancora una volta dalla *novela sentimental*: la concentrazione quintessenziata dei valori cortesi li sintetizza e li amplifica attraverso l'enfasi, per accumulazione e intensificazione nel momento in cui stanno scomparendo.

Ciò significa che proprio quando sta tramontando la società feudale con il suo immaginario collettivo, la sua sensibilità, i codici culturali medievali, si assiste alla concentrazione massima di questi stessi tratti in via di rarefazione, tendenza inarrestabile espressa con modalità compositive, estetiche, retoriche concretizzate in immagini e situazioni allegoriche impensabili in un altro contesto e in un altro tempo. Questo sottogenere cerca invano di mantenere in vita un mondo che si sta dissolvendo, per cedere il passo a una dimensione ormai umanistico-rinascimentale, e cerca di farlo intensificando in modo artificiale e allegorico i valori e gli ideali che sono sul punto di trasformarsi in un'altra epoca, in un'altra realtà, del tutto diversa ormai da quella medievale.

C'è poi un altro elemento chiave nell'identificazione delle fasi che determinano il diversificarsi dei *mirabilia* e del loro impiego strategico nelle opere letterarie medievali. Questo terzo fattore di differenziazione corrisponde al progresso scientifico e tecnologico. Infatti, ciò che in una determinata epoca è ignoto e misterioso, ciò di cui si ignorano la natura, i meccanismi, le caratteristiche e il funzionamento in un certo momento storico e in un certo stadio dell'evoluzione della scienza e della tecnica, cessa di esserlo quando le scoperte e i progressi scientifico-tecnologici lo rivelano e lo spiegano. Insomma, ciò che fino a un momento dato è misterioso e ignoto non lo è più grazie all'evoluzione della scienza. Si pensi anche solo ai progressi della tecnica militare, delle scoperte belliche: armi prima prodigiose, totalmente immaginarie, divengono strumenti concreti con lo sviluppo della ricerca scientifica in quell'ambito delle conoscenze umane. Si pensi anche a quanto viene consentito dallo sviluppo del settore architettonico, alla possibilità di edificare costruzioni prima inimmaginabili. O ancora alle scoperte geografiche, di nuove regioni, popolazioni, costumi, flora e fauna, *etc.* In questo caso, non solo il progresso 'normalizza' ciò che prima sembrava prodigioso, ma quando l'uomo si misura con realtà sconosciute sfrutta gli stessi *mirabilia* per classificarle, per descriverle, per interpretarle e raccontarle. È ciò che accade alla fine del Medioevo con la scoperta del Nuovo Mondo: i primi testimoni nelle loro descrizioni affermano che *las Indias*, i suoi popoli, le sue città, *parecen cosas de libros de caballerías*, cioè una metarealtà (una realtà fino ad allora sconosciuta e del tutto aliena) così incredibile e inedita da sembrare pura finzione. Tutto questo sottolinea l'importanza dei meccanismi comparativi nel rapporto tra l'uomo e il contesto in cui vive, la sua realtà (sociale, storica, culturale, *etc.*) quando si confronta e assume ciò che fino a quel momento era considerato sconosciuto, inedito, posto che in una simile circostanza per capire, per classificare, per spiegare e spiegarsi la novità l'individuo si serve della finzione e dei *mirabilia* per concretizzare e trasmettere attraverso una descrizione, attraverso un racconto, qualcosa di immaginifico, ora reso possibile dal progresso.

La variazione diastratica: per chi vengono utilizzati i «mirabilia»?

competenze del destinatario (capacità di decifrare la polisemia del testo)
e conseguente scelta della strategia comunicativa da parte dell'autore
livello letterale vs allusivo/evocativo/metaforico/allegorico
dei *mirabilia*:

s. Agostino, *De magistro*, polisemia del segno
Berceo, *Milagros de nuestra Señora*, «corceccia»
vs «midollo»
miracoli vs trattati mariologici, epica vs trattati politici

Esiste anche un altro elemento strategico da tenere in considerazione nell'analisi dell'essenza e i dei meccanismi che determinano il funzionamento dei *mirabilia* e del loro sviluppo durante il Medioevo. Si tratta di quella che ho definito variazione diastratica, connessa con le diverse categorie di destinatario cui il testo è rivolto.

Ciò dipende da due fattori concomitanti: da un lato dalle competenze specifiche del destinatario, del pubblico per cui l'opera viene scritta, cioè dalla sua maggiore o minore capacità di riconoscere e interpretare la polisemia del messaggio; dall'altro lato dalla scelta di una specifica modalità comunicativa e di un'altrettanto specifica strutturazione testuale da parte dell'autore. Si tratta di due elementi strettamente correlati e interdipendenti, che non configurano solo l'impiego di un determinato registro espressivo, di un linguaggio piano o retoricamente elaborato, ma determinano anche la stessa struttura testuale, l'articolazione dell'opera e perfino la scelta del genere letterario più adeguato per sviluppare uno stesso argomento, per trattare uno stesso nucleo tematico a seconda del destinatario cui l'autore si rivolge⁹.

Da questo punto di vista, si rileva una doppia articolazione, sviluppata su livelli diversi e complementari: da un lato c'è il senso letterale del testo, dall'altro il senso allusivo, evocatore, metaforico e persino allegorico, concretizzato anche attraverso i *mirabilia*. Di fatto, esiste un modo più diretto di comunicare il messaggio, più descrittivo, determinato per esempio dal genere letterario (si pensi alla tematica mariologica sviluppata diversamente nei miracoli della Vergine e nei trattati teologici mariani) e un modo che concretizza una scelta di tipo diverso, basata sull'allusione, sull'evocazione, su meccanismi metaforici e allegorici, insomma su livelli comunicativi indiretti, che alludono, evocano più che descrivere. Si tratta di un tipo di comunicazione diverso, dovuto in (minima) parte a ragioni estetiche e artistiche, ma in modo molto più decisivo a finalità che dipendono dalle strategie comunicati-

⁹ Auerbach 2007.

ve, dai registri espressivi più adeguati ed efficaci per rivolgersi a un certo tipo di pubblico oppure a un altro.

Naturalmente, la concezione della polisemia del segno è qualcosa di molto antico, di cui parla già s. Agostino nel suo *De magistro*¹⁰: il segno è potenzialmente polisemico e la possibilità di ricezione dei vari livelli semantici del messaggio dipende dalle competenze del destinatario o fruitore del testo; quanto più questi è colto, informato, compartecipe dello stesso sistema comunicativo, di valori, referenziale, di competenze specifiche che condivide con l'autore, tanto maggiore risulterà la sua capacità di identificare, interpretare e comprendere la variegata ricchezza polisemica del segno e del testo. Al contrario, nel caso in cui le competenze del fruitore siano scarse e questi condivida con l'autore conoscenze e dati limitati, l'interpretazione si fermerà al livello più immediatamente percepibile, cioè al livello letterale, e si perderà la prospettiva, la profondità del messaggio, che il fruitore non sarà in grado di identificare, riconoscere e quindi capire.

Per citare un esempio arcinoto della letteratura spagnola medievale, si pensi all'introduzione dei *Milagros de nuestra Señora* di Gonzalo de Berceo¹¹. Nel testo l'autore riporta una visione allegorica, che afferma di voler spiegare al pubblico decifrando gli elementi appena descritti, decodificando e sottolineando il potenziale simbolico e la ricca referenzialità dell'immagine d'insieme, con la nota allusione ai due livelli del passo — la corteccia e il midollo —, riaffermando l'esistenza di un piano letterale, superficiale e immediatamente evidente e di un altro piano più articolato e complesso, per la cui comprensione sono necessarie competenze più profonde che permettano di realizzare l'esegesi puntuale del testo. Nel caso dell'introduzione dei *Milagros*, il destinatario non si trova di fronte a contenuti che potrà comprendere o ignorare a seconda delle sue conoscenze, perché è lo stesso autore a preoccuparsi di spiegare la simbologia e il senso degli elementi utilizzati per costruire l'immagine allegorica, in modo tale che il messaggio risulti chiaro, evitando il rischio di incomprensione o di impossibilità di identificazione dei significati profondi, al di là l'apparenza, della descrizione letterale della scena immaginata. Ed è proprio per evitare gli ostacoli rappresentati dalle (eventualmente) scarse competenze dell'uditorio che Berceo decodifica quanto descritto nell'introduzione, spiegando tutto, per disambiguare quanto

¹⁰ Il *De magistro* (composto nel 389) è uno degli ultimi scritti di Agostino in forma di dialogo, in cui cioè l'autore usa il metodo dialettico di derivazione platonica a fini pedagogici. I temi trattati sono due, strettamente connessi tra loro: il rapporto tra i segni e i significati, la natura dell'apprendimento e dell'insegnamento (chi può essere maestro e se davvero si può apprendere da altri).

¹¹ Cfr. Tavani ed. 1999.

intende trasmettere al lettore, in tutte le sue sfumature. Si tratta di un meccanismo comunicativo strategico: quando Berceo si rivolge a un pubblico vario, differenziato e non necessariamente colto, come accade ad esempio proprio con i *Milagros de nustra Señora*, adatta le modalità di comunicazione all'uditorio cui le narrazioni dei prodigi mariani sono rivolte; quando, invece, tratta la materia mariologica (*Duelo de la Virgen, Loores de nuestra Señora*¹²) rivolgendosi a un pubblico diverso, sicuramente più colto, di «professionisti», di addetti ai lavori con una preparazione teologica, allora si esprime in modo diverso e articola il testo altrimenti, perché scrive per un pubblico, per destinatari che condividono con lui elementi e temi della teologia mariana, fatto che gli consente di sviluppare e orientare l'esegesi in modo specializzato, per un pubblico specializzato¹³.

Il segno, dunque, si conferma polisemico e gli autori medievali sfruttano questa polisemia per dare vita nelle loro opere a vari livelli referenziali e comunicativi: ciò non offre solo la possibilità di costruire un'architettura testuale complessa, ma dimostra anche la necessità di adattare l'atto comunicativo al pubblico, all'uditorio cui l'opera è rivolta, perché la trasmissione del messaggio risulti più efficace possibile, garantendo il trasferimento dei contenuti e dei significati dell'opera. È una situazione determinata tanto dalla scelta compositiva che può fondarsi anche su elementi estetici e retorici, come dall'esigenza comunicativa funzionale a garantire lo scambio di informazione tra emittente e destinatario del testo.

La strategia, il progetto di scrittura: perché vengono utilizzati i «mirabilia»?

come mezzo di persuasione (propaganda),
per riaffermare ideali/valori sfruttando il prodigio/l'iperbole:
sacro: agiografia, opere mariane, teatro religioso;
profano: epica, *Romancero*, narrativa *caballeresca* e
novela sentimental.

Resta da indagare qual è la strategia compositiva, il progetto di scrittura che sta alla base dell'impiego dei *mirabilia* nei testi medievali. In concreto: a cosa servono questi elementi rutilanti e vistosi? Perché l'autore medievale li utilizza nelle sue opere?

Il meccanismo fondamentale che spiega l'esistenza e la presenza dei *mirabilia* nei testi medievali è la propaganda, nel senso più ampio del termine. Gli autori medievali utilizzano i *mirabilia* per convincere, per persuadere il pub-

¹² Cfr. Dutton ed. 1975.

¹³ Orazi 2009.

blico della bontà, della positività dell'ideologia, dei valori su cui si fondano le loro opere, riaffermandoli anche nel presentare questi stessi contenuti in modo enfatico, prodigioso, iperbolico, spettacolare. L'emittente (l'autore) e il destinatario (il pubblico) condividono questi valori, questa ideologia, consolidati attraverso testi che costituiscono la rappresentazione di questo stesso sistema ideologico e di valori condiviso.

Ciò riflette uno specifico meccanismo di consolidamento, celebrazione, perpetuazione e salvaguardia di sistemi ed equilibri socio-politici e storico-culturali, la cui evoluzione è scandita specularmente dalla crescita, fissazione, auge, crisi, estinzione, che cede il passo a nuove epoche e nuovi sistemi ed equilibri.

Queste strategie propagandistiche penetrano anche nell'arte, nella letteratura, e si traducono in tendenze e tecniche compositive precise, di grande effetto, appunto come l'impiego dei *mirabilia*. Questi in particolare vengono utilizzati in un tipo peculiare di propaganda, che consiste nell'enfaticizzazione degli ideali e dei valori che si vogliono esaltare grazie all'aspetto prodigioso, iperbolico. Tutto risulta così straordinario proprio perché si intende insistere sull'eccellenza di quanto viene trasmesso: le qualità e le capacità (eticomorali e fisiche — dai poteri taumaturgici fino alla forza inaudita) di santi e martiri, della Vergine, degli eroi epici, dei personaggi e dei protagonisti dei *romances* e della narrativa *caballeresca* e degli amanti della *novela sentimental*, dimostrano la vigenza e la positività assoluta del loro sistema di valori, della dimensione ideologica e culturale in cui si muovono e agiscono e che ne sostiene e giustifica la condotta e la mentalità. Per convincerci definitivamente, tutto ciò viene amplificato sfruttando la dimensione metareale, i *mirabilia* appunto, che trascendono la realtà per proiettarsi su un livello più elevato, che a quel punto vorremo condividere in virtù della sua innegabile superiorità. Insomma, i *mirabilia* non lasciano spazio a scelte alternative: è tale l'enfasi con cui sottolineano la positività di quanto esaltano che sarebbe follia rifiutarlo per schierarsi con la controparte (gli «antagonisti» di santi e sante, della Vergine, degli eroi epici, dei cavalieri e degli amanti cortesi). Sublime meccanismo propagandistico ancora insuperato, mi pare.

Per precisare meglio la base ideologica e il sistema di valori trasmessi dai *mirabilia* si ricordino, poi, alcuni punti fissi della mentalità e della società medievali, sintetizzabili in tre fattori fondamentali: la prospettiva provvidenzialista, l'ideologia feudale, la concezione dell'arte.

La prospettiva provvidenzialista rappresenta la *forma mentis* dell'uomo medievale; il modo specifico in cui si concretizzano e si manifestano nei testi medievali i *mirabilia* e il loro stesso impiego sono strettamente connessi con questa mentalità. Questa prospettiva, di fatto, determina la presenza del prodigio, dell'iperbole, dei *mirabilia* nei testi religiosi e in quelli che esprimono

anche solo un vago didascalismo etico-morale. Allo stesso modo, nella storiografia, nelle cronache (che prosificano i *cantares de gesta*), nell'epica e nel *Romancero* tutto dipende e deriva dalla volontà divina: il principio, il motore della storia è Dio ed evidentemente i *mirabilia* rappresentano lo strumento più valido per sottolineare questa concezione dell'uomo e della realtà, dalle origini al Giudizio finale.

Il secondo fondamento ideologico del Medioevo è il sistema di valori socio-politici e culturali del mondo feudale. Da ciò deriva quella dimensione cortese, cavalleresca, che si traduce in una mentalità, in codici culturali, in una concezione dell'uomo e del contesto in cui vive e agisce, della realtà in tutte le sue sfumature (economico-politiche, socio-culturali, *etc.*) che segna in modo definitivo questa epoca, la cui decadenza e dissoluzione cederanno il passo, non senza traumi, a un'altra epoca, a una dimensione umanistico-rinascimentale totalmente diversa rispetto a quella medievale che la precede. È in questo mondo feudale, cortese e cavalleresco che si sviluppa questa modalità particolare di concretizzazione dei *mirabilia*, dovuta alle caratteristiche, ai tratti specifici della società e della mentalità del tempo, come dimostrano la narrativa *caballeresca* e la *novela sentimental*, alcuni tipi di *romances*, *etc.*

Infine, il Medioevo ha anche una sua peculiare concezione dell'arte: l'artista, lo scrittore, ha bisogno di una giustificazione per creare; ha bisogno di un'ispirazione che sia frutto della sua esperienza umana ma che trascenda al contempo l'individualità del soggetto e sia posta al servizio di una causa superiore; un'ispirazione che non può essere «ridotta» a libera espressione della vena artistica personale, concezione anacronistica per la mentalità medievale, che si profilerà poco a poco solo in seguito. Soltanto più tardi, infatti, si giungerà a esprimere l'esperienza esistenziale soggettiva, già dall'Umanesimo e poi nel corso del Rinascimento, quando l'uomo diviene il centro dell'universo, in antitesi rispetto alla prospettiva provvidenzialista e trascendente del Medioevo.

Così, dunque, sia l'autore medievale che i *mirabilia* di cui si serve sono al servizio di una causa superiore che, come ho illustrato in queste pagine, coincide con gli elementi fondamentali del sistema di valori medievali, cioè la prospettiva provvidenzialista, il mondo feudale e tutte le implicazioni socio-politiche e storico-culturali che ne derivano. Ciò spiega l'uso propagandistico dei *mirabilia*: gli autori non li utilizzano con finalità esclusivamente estetiche o a seconda della vena artistica personale, ma mettono tanto i *mirabilia* come l'ispirazione soggettiva al servizio della causa per cui scrivono. Anche per questo i *mirabilia* non devono essere considerati elementi puramente retorici: la scelta estetica, il gusto sia personale che dell'epoca, non sono tratti sufficienti per capirli e spiegarne la genesi, la configurazione, l'articolazione e lo sviluppo, posto che essi concretizzano una strategia comunicativa sociale oltre che individuale.

I *mirabilia*, dunque, sono al servizio dell'ideologia soggiacente ai testi in cui compaiono e della divulgazione o della propaganda, come lo è l'autore che se ne serve, perché nei suoi testi non esprime se stesso ma si offre come mediatore per riaffermare gli ideali della società medievale in cui vive e in cui produce le sue opere. Si tratta di un ruolo funzionale, ma al contempo di una modalità artistica e letterariamente elaborata per raggiungere un obiettivo preciso: convincere e promuovere l'ideologia feudale, cortese, fare propaganda per enfatizzare il sistema di valori che scrittore e pubblico condividono, agendo come sostenitori del proprio «schieramento» e censori di quello opposto.

Concluderò queste pagine con alcune considerazioni utili a isolare nel panorama generale tracciato uno dei casi più intriganti, con maggiori spunti suggestivi per riflessioni ulteriori proprio grazie all'originalità e alla modernità nell'impiego dei *mirabilia*. L'esempio più rilevante in questo senso è forse l'*Ejemplo del deán de Santiago* contenuto nel *Conde Lucanor* (1360 ca.) di Juan Manuel¹⁴. La storia e lo sviluppo dell'azione sono arcinoti e un riassunto — per quanto breve — sarebbe superfluo: ciò che qui interessa sottolineare è la peculiarità di questo racconto, in cui il prodigio si concretizza attraverso l'alterazione spazio-temporale, svelata solo nel finale. Si tratta di un meccanismo precursore, una modalità modernissima e anticipatrice di *mirabilia*: non a caso Jorge Luis Borges ha reinterpretato la narrazione nel suo *El brujo postergado*, inserito nell'*Antología de la literatura fantástica*¹⁵. Nel testo alla fine della narrazione i personaggi tornano al punto di partenza, cioè si ritrovano di nuovo nel luogo e nel momento in cui la vicenda era cominciata, fatto destabilizzante e incredibile reso possibile da una distorsione illusoria dello spazio-tempo. Solo allora, nell'epilogo, il lettore e il *deán* di Santiago (il protagonista) si rendono conto di aver vissuto una visione fantasmagorica evocata da don Illán (il coprotagonista), che voleva mettere alla prova il suo ospite. Con sconcertante modernità Juan Manuel crea un esempio di alterazione della percezione sensoriale del personaggio (modalità che Todorov definirebbe «fantastico strano»¹⁶), il quale crede di vivere, di sperimentare ciò che in realtà è solo un'impressione ingannevole, una metarealtà creata da don Illán grazie ai suoi conoscimenti negromantici (il «fantastico meraviglioso» todoroviano), verità che tanto il protagonista come il lettore che con lui si identifica scoprono solo nel finale. In effetti nel racconto — dall'inizio e per tutto il corso della narrazione —, né il protagonista, né il let-

¹⁴ Serés ed. 1994; *vid.* in particolare Ayerbe-Chaux 1975, Diz 1985.

¹⁵ Borges-Bioy Casares-Ocampo ed. 2008, pp. 253-255; *vid.* anche Montgomery 1964.

¹⁶ Todorov 2000.

tore si rendono conto dell'alterazione spazio-temporale in cui i poteri magici di don Illán li hanno proiettati, cioè non sono consapevoli di agire in una dimensione fittizia, che scomparirà all'improvviso alla fine della storia, quando tutti si ritroveranno di nuovo nella realtà concreta del punto di partenza. Qui non ci sono aiutanti né antagonisti soprannaturali, non ci sono fantasmi, apparizioni, mostri, oggetti inanimati che si animano, non ci sono metamorfosi né altri fenomeni del genere. Persino i poteri prodigiosi di don Illán vengono intenzionalmente e strategicamente «mimetizzati» fino all'esito conclusivo della vicenda. L'azione sembra svilupparsi in modo piano: una visita, una richiesta, l'aiuto concesso, l'appoggio nell'ascesa ecclesiastica e così via, finché il protagonista non dimostra la sua totale mancanza di riconoscenza, rivelandosi un ingrato. In questo momento, allora, don Illán capisce che il *deán* di Santiago non merita il suo aiuto e dissolve la visione evocata, annulla la metarealtà creata per mettere alla prova l'ospite. Tutto scompare e ci si accorge — insieme al protagonista — di aver creduto di vivere qualcosa che invece era puramente illusorio. Il prodigio, i *mirabilia*, qui sono ancora più efficaci, sconcertanti, destabilizzanti perché nel concretizzarsi prescindono dall'enfasi, dallo straordinario, per affermarsi con forza nel finale, quando viene svelata la natura metareale di quanto sembrava reale. Qui funziona al rovescio anche l'oggetto mediatore — le pernici —, che di solito offre la dimostrazione tangibile dell'esistenza e del contatto col metareale, dell'incontro con la dimensione soprannaturale: in questo caso il piatto di pernici prova la realtà, contrapponendosi alla metarealtà, a ciò che nell'epilogo lettore e protagonista scoprono essere stata una visione, non rutilante e vistosa, ma verosimile, possibile, credibile. Anche Juan Manuel usa i *mirabilia* come mezzo di propaganda e il loro impiego nell'*ejemplo* citato realizza la finalità del testo, la connotazione e la trasmissione del messaggio, consistente nel monito a mettere sempre alla prova l'interlocutore, per verificarne l'integrità e l'affidabilità, il comportamento; proprio come fa don Illán nel racconto, grazie al miraggio evocato attraverso questi *mirabilia* al contrario, non per stupire o sorprendere all'improvviso, ma per farlo solo dopo, quando tutto sarà finito e rimarranno la meraviglia e lo sconcerto nel momento in cui ci si ritroverà nella realtà abituale, di nuovo di fronte a un concretissimo piatto di pernici.

SIGLE BIBLIOGRAFICHE

1. TESTI

Alvar-Alvar ed. 1991

Épica española medieval, C. Alvar -A-Alvar ed., Madrid 1991.

Álvarez Pellitero ed. 1990

Teatro medieval, A. M^a. Álvarez Pellitero ed., Madrid 1990.

Avalle-Arce ed. 1991

Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, J. B. Avalle-Arce ed., 2 voll., Madrid 1991.

Borges-Bioy Casares-Ocampo ed. 2008

J. L. Borges-A. Bioy Casares-S. Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona 2008 (1^a ed. 1940).

Campa Gutiérrez ed. 2009

La «Estoria de España» de Alfonso X: estudio y edición de la «Versión crítica» desde Fruela II hasta la muerte de Fernando II, M. Campa Gutiérrez ed., Málaga 2009.

Corbella ed. 2007

Libro de Apolonio, D. Corbella ed., Madrid 2007.

De Nigris ed. 1999

Juan Rodríguez del Padrón, *Siervo libre de amor*, C. De Nigris ed., Milano-Luni 1999.

Díaz-Mas ed. 1996

Romancero, P. Díaz-Mas ed., Barcelona 1996.

Dutton ed. 1975

Gonzalo de Berceo, *El duelo de la Virgen, Los himnos, Los Loores de nuestra Señora, Los signos del juicio final*, B. Dutton ed., London 1975.

Dutton ed. 1981

Gonzalo de Berceo, *Martirio de San Lorenzo*, B. Dutton ed., London 1981.

Dutton ed. 1984

Gonzalo de Berceo, *Vida de San Millán de la Cogolla*, B. Dutton ed., London 1984.

Fernández-Ordóñez ed. 1993

Versión crítica de la «Estoria de España»: estudio y edición desde Pelayo hasta Ordoño II, I. Fernández-Ordóñez ed., Madrid 1993.

Funes ed. 2004

Mocedades de Rodrigo, L. Funes ed., Woodbridge 2004.

García López ed. 2010

Libro de Alexandre, J. García López ed., Barcelona 2010.

Labarta de Chaves ed. 1980

Gonzalo de Berceo, *Vida de Santo Domingo de Silos*, T. Labarta de Chaves ed., Madrid 1980.

Lappin ed. 2000

Gonzalo de Berceo, *Vida de Santa Oria*, A. Lappin ed., Oxford 2000.

Lathrop ed. 1972

Poema de los siete Infantes de Lara, T. A. Lathrop ed., Chapel Hill 1972.

Menéndez Pidal ed. 1971

Leyenda de la condesa traidora, R. Menéndez Pidal ed., Madrid 1971.

Menéndez Pidal ed. 1977

Estoria de España, R. Menéndez Pidal ed., 2 voll., Madrid 1977.

Montaner ed. 1993

Cantar de mio Cid, A. Montaner ed., Barcelona 1993.

Montoya ed. 1988

Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa Maria*, J. Montoya ed., Madrid 1988.

Ortenbach ed. 1959

Gómez Manrique, *Representación del nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo*, E. Ortenbach ed., Barcelona 1959.

Parrilla-Whinnom ed. 1995

Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, C. Parrilla – K. Whinnom ed., Barcelona 1995.

Reig ed. 1947

Cantar de Sancho II y cerco de Zamora, C. Reig ed., Madrid 1947.

Sánchez-Prieto Borja ed. 2009

Alfonso X, *General Estoria*, P. Sánchez-Prieto Borja ed., 10 voll., Madrid 2009.

Serés ed. 1994

Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, G. Serés ed., Barcelona 1994.

Solalinde ed. 2010

Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, A. Solalinde ed., Barcelona 2010.

Tavani ed. 1999

Gonzalo de Berceo, *I miracoli di nostra Signora*, G. Tavani ed., Alessandria 1999.

Victorio ed. 1990

Poema de Fernán González, J. Victorio ed., Madrid 1990.

Viña Liste ed. 1993

Tesxtos medievales de caballerías, J. M. Viña Liste ed., Madrid 1993.

2. LETTERATURA CRITICA

Arellano 2003

Loca Ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro, ed. I. Arellano, Madrid-Frankfurt a.M. 2003.

Auerbach 2007

E. Auerbach, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda Antichità latina e nel Medio-evo*, Milano 2007 (1ª ed. 1958).

- Ayerbe-Chaux 1975
R. Ayerbe-Chaux, «*El Conde Lucanor*». *Materia tradicional y originalidad creadora*, Madrid 1975.
- Baltrusaitis 1994
J. Baltrusaitis, *La Edad Media fantástica*, Madrid 1994 (1ª ed. 1955).
- Brooke-Rose 1981
C. Brooke-Rose, *A Rethoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*, Cambridge 1981.
- Diz 1985
A. Diz, *El mago de Toledo: Borges y don Juan Manuel*, in *Modern Language Notes*, 100, 2 (1985), pp. 281-297.
- Farnetti 1995
Geografia, storia e poetiche del fantastico, M. Farnetti cur., Firenze 1995.
- Gagliardi 1994
A. Gagliardi, *Medioevo meraviglioso*, Bologna 1994.
- García Pradas 2001
R. García Pradas, *Lo maravilloso en el ámbito de lo erótico medieval o la imagen de un amor insólito*, in *Thélème*, 16 (2001), pp. 47-59.
- Lanza-Longo 1989
D. Lanza-O. Longo, *Il meraviglioso e il verosimile tra antichità e Medioevo*, Firenze 1989.
- Le Goff 1962
J. Le Goff, *Le Moyen Âge*, Paris 1962.
- Le Goff 1971
J. Le Goff, *Les rêves dans la culture et la psychologie collective de l'Occident médiéval*, Paris 1971.
- Le Goff 1986
J. Le Goff, *Histoire et imaginaire*, Paris 1986.
- Le Goff 2005
J. Le Goff, *Eroi e meraviglie del Medioevo*, Roma-Bari 2005 (1ª ed. 2005).
- Le Goff 2007
J. Le Goff, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Roma-Bari 2007 (1ª ed. 1983).
- Le Goff 2011
J. Le Goff, *L'immaginario medievale*, Roma-Bari 2011 (1ª ed. 1985).
- Mancia 1998
M. Mancia, *Breve storia del sogno*, Venezia 1998.
- Montgomery 1964
T. Montgomery, *Don Juan Manuel's Tale of Don Illán and its Revision by Jorge Luis Borges*, in *Hispania*, 47 (1964), pp. 458-474.

Orazi 1994

V. Orazi, *L'inedita «Invenció del cors de Sant Antoni abat», racconto devoto catalano del XIV secolo*, in *Medioevo e Rinascimento*, 8, n.s. 5 (1994), pp. 63-99.

Orazi 1998

V. Orazi, *Il «Somni recitant lo procés d'una qüestió enamorada» di Francesc Alegre: cornice onirica per un'allegoria di sapore umanistico nella Barcellona della fine del XV secolo*, in *Sogno e scrittura nelle culture iberiche*, I, Roma 1998, pp. 289-304.

Orazi 2000

V. Orazi, *La «Disputa del alma y el cuerpo» a la luz de la hermenéutica bíblica*, in *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, Madrid 2000, pp. 202-212.

Orazi 2006

V. Orazi, *Artù e Tristano nella letteratura spagnola (XIV-XVI sec.)*, in *Materiali arturiani nelle letterature di Provenza, Spagna, Italia*, ed. M. Lecco, Alessandria 2006, pp. 113-140.

Orazi 2009

V. Orazi, *Declinazioni mariologiche in Berceo: «Loores», «Duelo», «Milagros»*, in *Mimesis. L'eredità di Auerbach*, ed. G. Peron, Padova 2009, pp. 299-308.

Park-Lorraine 2001

K. Park-J. D. Lorraine, *Wonders and the Order of Nature 1150-1750*, Nueva York 2001.

Poirion 1982

D. Poirion, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris 1982.

Schuhl 1969

P. M. Schuhl, *L'imagination et le merveilleux*, Paris 1969.

Solmi 1978

S. Solmi, *Saggi sul fantastico. Dall'Antichità alle prospettive del futuro*, Torino 1978.

Todorov 2000

T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano 2000 [1^a ed. 1970].